

Особливої уваги заслуговують її гамоподібні злети в тактах: 4, 12, 36, 44, які надають надзвичайної стрімкості і невіддужної широкості.

Говорячи про емоційно-образний зміст п'єси «Подолання» в цілому, можна підкреслити її стрімкий і цілеспрямований характер. Музична мова мініатюри розмашиста і плакатна, завдяки чому постійно акцентується рішучий і вольовий характер не тільки п'єси «Подолання», але й усієї інструментальної сюїти.

Не претендуючи на глибокий і всебічний аналіз обраних п'єс сюїти О. Нежигай «Будні юного музиканта, чи життя, як воно є», сподіваємося на те, що навіть в такому обсязі теоретичний розбір-аналіз п'єс допоможе музикантам заглибитися в особливості музичної мови композитора, простежити логіку розвитку всієї музичної тканини твору, створити цілісну, творчо виправдану, єдино необхідну виконавську інтерпретацію.

Для утворення музичної інтерпретації, в якій виконавець зможе найповніше виявити цілісний музичний образ пропонованої сюїти, гадаємо буде доцільним познайомитися та проаналізувати усі дев'ять мініатюр циклу О. Нежигай, що буде зроблено у наступній роботі.

ЛІТЕРАТУРА

1. Асаф'єв Б. В. Музыкальная форма как процесс / Б. В. Асаф'єв. – М.: Музыка, 1971. – 376 с.
2. Белікова В. В. Музыка для дітей у творчості українських композиторів / Валентина Венедиктівна Белікова // Музыка Олександра Нежигай у навчальному процесі. Науково-методичний посібник: Вип. 4. – Кривий Ріг: КДПУ, 2010. – 20 с.
3. Моль А. Теория информации и эстетическое восприятие / А. Моль. – М.: Мир, 1966. – 118 с.
4. Рабинович И. О. О работе с учеником над музыкальным произведением / И. Рабинович // Очерки по методике обучения игре на фортепиано. – М.: Музгиз, 1950. – Вып. 1. – 187 с.

УДК 78.27

О. І. МАЙЧИК

ЖАНРОВО-СТИЛЬОВІ ПРОЧИТАННЯ ПОЕЗІЇ Б.-І. АНТОНИЧА ТА Т. ШЕВЧЕНКА У ВОКАЛЬНИХ АНСАМБЛЯХ І. МАЙЧИКА

У статті здійснено розгляд особливостей інтерпретації І. Майчиком поетичних текстів двох авторів – Б.-І. Антонича і Т. Шевченка у камерно-ансамблевій творчості з точки зору стилістики та жанрових моделей. Констатовано багатство тематики, жанрових установок, стильових орієнтирів і відповідних їм виконавських складів. Охарактеризовано відмінності світовідчуття, відбір відповідних їм прийомів стильових синтезів, стилізацій, формотворчих ознак, різновидів фольклорної семантики.

Ключові слова: вокально-ансамблевий жанр, трактування поетичного тексту, стилістика та жанрові орієнтири.

О. І. МАЙЧИК

ЖАНРОВО-СТИЛЕВЫЕ ОСОБЕННОСТИ ПРОЧТЕНИЯ ПОЭЗИИ Б.-И. АНТОНИЧА И Т. ШЕВЧЕНКО В ВОКАЛЬНЫХ АНСАМБЛЯХ И. МАЙЧИКА

В статье осуществлено рассмотрение особенностей интерпретации И. Майчиком поэтических текстов двух авторов – Б.-И. Антонича и Т. Шевченко в камерно-ансамблевом творчестве с точки зрения стилистики и жанровых моделей. Констатировано богатство тематики, жанровых установок, стилевых ориентиров и соответствующих им исполнительских составов. Охарактеризованы различия мироощущения, отбор

соответствующих им приемов стилизованных синтезов, стилизаций, формообразующих признаков, разновидностей фольклорной семантики.

Ключевые слова: вокально-ансамблевый жанр, трактовка поэтического текста, стилистика и жанровые ориентиры.

O. I. MAICHYK

GENRE-STYLE FEATURES POETRY READINGS B.-I. ANTONYCH AND T. SHEVCHENKO IN VOCAL ENSEMBLES

The article review interpretation of I. Maichyk features poetic texts of two authors – B.-I. Antonych and T. Shevchenko in the chamber ensemble work in terms of style and genre of models. Ascertained wealth of subjects, genre settings, style guidelines, and applicable performing stores. Attitude characteristic differences, the selection of corresponding methods of stylistic synthesis, stylizations, form making signs, varieties of folk semantics.

Key words: vocal ensemble genre, interpretation of the poetic text, style and genre landmarks.

Звернення до ансамблевого жанру у доробку композитора, педагога, фольклориста, диригента, громадського діяча Івана Майчика зумовлене практичними потребами поповнення виконавського репертуару. З 1972 року І. Майчик став викладачем Львівського державного музичного училища ім. С. Людкевича, а згодом – завідувачим відділом хорового диригування. В училищі митець викладав профільноючий предмет, керував студентським хором та більш ніж три десятиліття провадив вокальним ансамблем. Однак за художньою вартістю, неординарністю мистецьких рішень, відточеністю деталей, стильовим багатством його камерно-ансамблеві композиції піднімаються значно вище суто ужиткових потреб дидактичної практики і є вагомою складовою творчого доробку митця та окрасою концертних програм низки виконавських колективів. «Цей вид вокальної музики займав особливе місце в його композиторській та педагогічній діяльності (понад тридцять років вів клас вокального ансамблю у Львівському музичному училищі), де глибоке знання українського, зокрема лемківського, фольклору, постійні пошуки та експериментування в царині форми та мелодико-гармонічних інтонацій привнесли свіжий струмінь, розширили традиційність викладання цього предмета в академії», – написав у спогадах про композитора В. Ігнатенко, надавши їм епіграф з поезії Антонича: «Пісні, мов ягоди, омають щодня той сад, де ми ростем...» [1].

Однак у музикознавчій літературі цьому розділу творчості композитора досі не приділено істотної уваги. Спадщину та діяльність митця у різних ракурсах висвітлювали А. Чайковський, М. Гордійчук, Ю. Булка, М. Мушинка, Я. Михальчишин, М. Білинська, Х. Саноцька, Я. Коваль, Т. Майчик. Доповненням можуть слугувати рецензії та відгуки на концерти та авторські програми у періодиці, передмови до численних авторських збірок, спогади.

Мета статті – розглянути особливості інтерпретації поетичного тексту двох авторів – Б.-І. Антонича і Т. Шевченка з точки зору стилістики, жанрових орієнтирів та формотворення.

Особливу органіку взаємопроникнення музики і поетичного тексту демонструють твори Івана Майчика на слова його земляка-лемка Богдана-Ігоря Антонича. Поет був уродженцем Сяноччини, землі, що дала світу видатних композиторів М. Вербицького та І. Лаврівського, поета Є. Герасимовича, співака світової слави А. Дідура. На тексти галицького поета-модерніста композитор написав 25 хорів, 10 романсів та 10 вокальних ансамблів. Така велика жанрова палітра свідчить про глибоке осягнення індивідуального авторського стилю та тонкого відчуття рис поезії символізму та сецесії – напрямів, до яких апелює творчість митця.

Частина вищезгаданих композицій увійшла до збірки вокально-хорових творів та романсів на слова Богдана-Ігоря Антонича, виданої у Львові у 2004 році до 95-річчя з дня

народження поета¹, усі ансамблі опубліковані у наступній збірці різножанрових композицій на його тексти видавництва «СПОЛОМ» 2007 року².

«Іван Майчик звернувся до спадщини геніального лемківського поета саме тоді, коли за плечима були пройдені роки, великий досвід композиторської діяльності. Він вирішив покласти на музику твори свого земляка, гордості усього українського народу... Настала черга для такої книги, де злиті воедино два обдаровання великих синів Лемківщини, два великих таланти, що подарували світові слово і музику, музику і слово» [2, с. 6].

Низка ансамблевих композицій має виразно неофольклорні орієнтири, близькі до лемківського етносу. Серед них – ансамблі а cappella: терцет «Народився Бог на саях», жіночі тріо «Ой піду я до бору» та «Хміль», квартет «На вітер». Серед виконавських складів композитор звертається до дуету сопрано і тенора («Надія»), жіночого чотириголосного вокального ансамблю у супроводі фортепіано («Вечір»), мішаного вокального квінтету з фортепіано («Хвала усьому, що живе»).

Композиція для жіночого квартету «Вийди з кімнати» стилізована у дусі ревелерсів 30-х років ХХ ст., але з більш модерною гармонізацією. Чотири дворядкові строфи митець укладає в куплетну форму з повторним приспівом на похідному контрасті.

Твір є цікавим зразком небуденного підходу до осмислення поетичного тексту: чергування дактилю, що задає вальсову ритміку строфі, і ямба вирішується шляхом ритмізації: вальсовість долається естрадним синкопуванням, у першій з двох заключних ямбових стоп розспівується склад. Таким чином композитор досягає ритмічної остинатності фраз із метрично рівним кадансом.

Заспів – триголосний (Allegro scherzando, G-dur, 2/2) в межах експонування тонічної гармонії доповнюється VI_3^5 (гармонічним) з подальшим відхиленням у тональність III ступеня і гармонічно багатим половинним кадансом: $VI_2 - IV_3 - D_7$, причому фактурно викладеного з максимальною вокальною зручністю. Друга фраза періоду починається зіставленням без переходу у тональність II ступеня (a-moll), а синкопу змінює тріоль з альтерованою DD.

Приспів демонструє синтез засобів свінгу, з притаманним йому стрічковим паралелізмом голосоведення і пізньоромантичними гармоніями з численними хроматизмами і альтераціями (що викликає паралелі з хоровими обробками С. Людкевича).

Цікавим моментом є мелодична структура строфи, що перекликається з низкою лемківських пісень: експонування теми-фрази, її варіантний повтор – транспозиція із зміщенням вгору, протилежно спрямований зворот на новому матеріалі і ще один варіант початкового звороту. Заключний каданс, згідно із законами естрадного солоспіву, підводить до променистого утвердження тоніки у триголоссі (*ff*).

Цілком інше прочитання поетичного першоджерела демонструє жіночий квартет «Гірка ніч». Це – експресивна символістська мініатюра, у якій картини зовнішнього світу і психологізм знаходяться у тонкій взаємодії.

Дві строфи вірша у музичному прочитанні творять просту двочастинну репризну форму: abc_b_1 .

У викладі переважають ізоритмія та декламаційність, підкреслена нерегулярною та перемінною метрикою. Композитор тонко виділяє слова-символи більшими тривалостями. Окремі прийоми увиразнюють звучання поетичного слова. Так, на виразі «...під ковдрами леліють сні» митець пригальмовує політний рух вісімками у трьох верхніх голосах низькими чвертками та половиною в другого альтя, слово «безкрай» розспівується убік розширення різнобіжними крайніми голосами (чотири вісімки на склад), йому протиставляється вираз «та тісний» – стрімке звуження двома нейтральними акордами: II_7 вісімкою (з діапазоном у дециму) – t_6 (половинна тривалість, секста між крайніми голосами).

¹ Майчик І. Збірка вокально-хорових творів та романсів на слова Богдана-Ігоря Антонича до 95-річчя з дня народження Б.-І. Антонича [Ноти] / Іван Майчик. – Львів: Край, 2004.

² Майчик І. Хорові твори, ансамблі та романси на вірші Б.-І. Антонича [Ноти] / Іван Майчик. – Львів: Сполом, 2007. – 148 с.

Другий розділ відкривається quasi-імітацією: ритмічно подібні фігури у сопрано та I і II альтів викладено зі зміщенням у півтакту з початковим низхідним тетраордом у других партіях («Замовкли голоси охриплі»).

Друге речення періоду опирається на вихідний секстовий хід з традиційною гармонізацією. Однак тут присутня нюансова музична символіка («I північ зерна маку сипле»), втілена рівними ізометричними вісімками з гальмуванням в кадансі. Натомість завершальне слово «тишина» виростає з заключення попереднього розділу, але зворот $\Pi_7 - t_6$ укрупнюється ритмічно (чверті і половинна), а паралельні кварта у сопрано та квінти в других альтів наповнюють каданс обертовою сонорикою, що підкреслює болісний роздум.

Своєрідною стилізацією в дусі Liedertaffel є мініатюра «Сади» для чоловічого квартету. Композитор обирає притаманну для цієї співочої традиції жанрову опору на прославний хор, строфічну форму, акордову ізометрію, помірний темп, остинатність ритмічної формули, етнофольклорні орієнтири тут відсутні.

Будова строфи поділяється на куплет і двічі повторений пісенний приспів, кожен з розділів форми є квадратним періодом повторної будови. Вся композиція пронизана єдністю ритмічного рисунка і секвенційно-варіантним розвитком. Таке вирішення є природним, оскільки поетичний текст є гімном весняній зелені садів та ліричним почуттям юності, а також їх символічними паралелями. У музичній ритміці композитор послідовно йде за силабікою вірша, викладеного чотиристопним анапестом. Характер сповідальності, непосредності вислову зумовлює ритмічну єдність і щільність голосоведення.

Заспів (Andante, mf, B-dur, 4/4) несе в своїй інтонаційній моделі порив та експресію, що виражається через зліт на точку-вершину у початковій фазі мелодичного розвитку, енергійний пунктир, широкі інтервальні ходи (на висхідну ч. 8 у першого тенора, в. 6 – у другого, низхідну ч. 5 – у баса). Емоційне багатство твору виражене через численні альтерації та відхилення у споріднені тональності, що мають функційне забарвлення, через ускладнення акордових структур, які трансформуються у модулюючі акорди для ланцюга відхилень: B-dur – c-moll – F-dur. Композитор ускладнює не лише основні функції (DD в затакті, $D_7^{#5}$ у 2 такті), але й кожне з тонічних розв'язань подає у вигляді секундакорду (2 т.) чи квінтсекстакорду (в 3-му т.).

Кожен з голосів творить пластичну кантилену лінію з допоміжними та прохідними хроматизмами. Секвентність (а отже й інтонаційну спорідненість) фраз та подібність ритмоформул митець осмислює з позицій варіантної перегармонізації, що веде до пізньоромантичної тонально-гармонічної плинності та мінливості. Розділи виразно членуються автентичним половинним кадансом на D^5_3 , у якому пунктир змінює ритмічно-мірний рух, пригальмований і підкреслений ферматою у усіх голосах.

Приспів (f, a tempo), незважаючи на динамічну і теситурну напругу, привносить відносно більшу пластику і кантиленність вокальним лініям, у яких секвенційність стає більш точною, голосоведення – пісенно-природним, відсутні широкі стрибки, що, очевидно, також зумовлено потребами поетичного тексту («Вже зелені сади, вже весни кантилена»).

Однак друге речення повертає до розмаху мелодичного розвитку (протилежноспрямовані ходи на висхідну ч. 8 у першого тенора та низхідну зм. 4 у баса в 8-му такті), підкресленого авторською ремаркою *espressivo*.

Завершення першої строфи на слабій долі дрібними тривалостями та паузою, тонікою в мелодичному положенні терції надає декламаційно-аріозному характеру висловлювання стану схвильованого захоплення, недовмвленості. Натомість смислова кульмінація твору – заключення другої строфи у другій вольті – вносить незначні, але дуже істотні зміни: синкопа на першій долі змінюється метричним монолітним акордом, альтераційні ускладнення відсутні, натомість заключна тоніка після D_2^6 неочікувано подається у ломбардському ритмі (оберненому пунктирі) у положенні пріми. Ці лаконічні засоби (разом з заповільненням кадансу та ферматою) дають можливість трактувати коду як екстатичну кульмінацію-величання («Мадонно квітня»).

Твори на тексти Т. Шевченка вирізняються серед доробку І. Майчика духом народнопісенної стилістики. Солоспіви, романси, хори та ансамблі композитора до його поезій відрізняються глибоко національним відчуттям, поєднаним з тонким психологізмом,

загостреним відчуттям соціальної проблематики. Бунтарський, революційний та філософський, пророчий дух, притаманний хорovým творам, змінюють у них теми співчуття, сокровеного співпережиття маленькій людині, знедоленій, приреченій на страждання. «Поезія Кобзаря, його вогненне слово, переживання, найтонші нюанси інтимного, найгостріші соціальні драми, гнівний біль безправ'я, неволі, хвилини розпачу, жаль за знівеченим життям, голос потоптаної людської гідності, сила непокори, що не раз переходить у скрик прокляття – дуже близькі композиторів» [3, с. 4]. Вони вийшли в світ у 1987 році¹. Поділ композицій збірки на хори та романси умовний, оскільки митець особисто опрацював низку з них як ансамблеві твори. До ансамблів слід віднести чоловічий квартет «Як маю я журитися» та жіночий квартет «Віддай мене, моя мамо».

Дух шевченкової поезії, змістова структура вірша спонукали до вирішення жіночого ансамблю «Віддай мене, моя мамо» у вигляді фольклорної пари – думка-шумка з багаторівневим контрастом складових. У першій подано звертання до матері та роздуми про милого, у другій – висловлювання дівчини від першої особи. Традиційна співність шевченкового слова зумовлює стилізацію в дусі фольклорної ліричної пісенності. Саме таку інтонаційну модель обирає І. Майчик, однак ритмізуючи її у стилі вербункош. Алюзію підтримує метрично рівна низхідна партія другого сопрано, що нагадує фольклорні інструментальні прийоми (*Allegretto*, *mf*, *h-moll*, періодично перемінні 2/4 – 3/4). Він триголосний, голоси додаються поетапно, що відповідає традиціям гуртового народнопісенного виконавства. Розділи форми відділені виразною цезурою з великою тривалістю та ферматою на автентичному половинному кадансі.

Другий розділ (*Allegro marcato*, *H-dur*) наділений танцювальністю козацького типу та інструментальною природою фактурної організації, що підкреслюється безперервним ізометричним рухом на *staccato*. На зв'язок з народнопісенною традицією вказує повторність приспіву.

Чоловічий квартет «Як я маю журитися» написаний у двочастинній репрізній формі: *abcb1*, однак оскільки контраст *a* і *b* – похідний, а розділ *c* містить багаторівнєве співставлення (метру, ладотональності, жанру, темпу), композиція сприймається як тричастинна.

Перший розділ (*a*, *Andante con moto*, *mf*, *Es-dur*, 4/4) вводиться унісонним заспівом тенорів, до яких поетапно долучаються протилежно спрямовані бас і баритон. Притаманна композитору майстерність виокремлення деталей звертає увагу на слова «піду світ за очі» введенням зображального розлогого пасажу шістнадцятками і тридцятьдругими у баса.

Подальший виклад – інструментальний за природою: тема викладена у тенорів терцієвою смугою, а бас-тенор виконують вісімкові інтервали, розділені паузами (ніби імітуючи гру *pizzicato*).

Танцювальна інструментальність притаманна і другому розділу форми (*b*, *mf*, *tt*. 6-10), що підкреслено акордовою ізометрією та кадансовим ходом першої фрази по розкладеному тризвуку в другого тенора. Завершення побудови містить модуляційну зв'язку (*Es-dur* – *b-moll*), яка готує до різкої зміни образності та відвідних виразових засобів.

Друга частина (*Moderato*, *b-moll*, 3/4, *p*) стилізована в дусі чумацької (рекрутської) пісні у хорovій фактурі *Liedertaffel*, вона яскраво контрастна. Завдяки переходу в мінор, плавному голосоведенню у повільному темпі з відтінком вальсовості, досягається символічне зіткнення мрій і дійсності, закладене в романтичному шевченковому тексті. Живописні елементи вводяться на звороті «доля заховалась», підкресленому різнобіжними хвилеподібними лініями другого тенора і баса.

Динамізована реприза (*b₁*) вводиться зіставленням без переходу (*Andante con moto*, *mf*, *Es-dur*, 4/4). Побудова є кульмінацією твору (*ff* – «в далеку неволю») і підсумком, безнадія якого підкріплюється дезальтерацією акордів субдомінантової групи і плагальним доповненням.

¹ Іван Майчик. Хорові твори та романси на слова Тараса Шевченка. До 190-ліття з дня народження геніального поета України Тараса Шевченка [Ноти] / Іван Майчик. – Львів, 1987. – 79 с.

Вокальні ансамблі І. Майчика відрізняються багатством тематики, жанрових установок, стильових орієнтирів і відповідних їм виконавських складів. Твори на тексти Б.-І. Антонича відрізняються світовідчуттям, ментально притаманним певному регіону – Лемківщині, що й зумовлює специфічну органіку спільного мистецького рішення. Для них характерні прийоми естрадної стилізації з завуальованими фольклорними ознаками, засоби музичного живопису, лаконічного, однак істотного з точки зору стилістики. Серед стильових орієнтирів варто виділити символізм, експресіонізм, неофольклоризм у поєднанні з засобами ретромузики, блюзу, свінгу. Серед жанрових моделей – пісенна куплетно-варіаційна форма з повтореним приспівом та психологічно-символістський монолог.

Шевченківські тексти, органічно орієнтовані на музичне прочитання у фольклорному дусі, у І. Майчика набувають ефекту «гри масок», зі змінністю ритмічного начала, закладеного у поетичний текст, а також засвоєння інструментальних форм викладу у фактурі ансамблевого вокального твору. Для них більшою мірою притаманна неофольклорна стилізація та лаконічна зображальна ілюстративність, на відміну від символічної у творах на сл. Б.-І. Антонича. Однак великоукраїнська пісенність оздоблена в них засобами стилізації у дусі вербункош та Liedertaffel.

ЛІТЕРАТУРА

1. Ігнатенко В. Богом даний [спогади про І. Майчика] / В. Ігнатенко. – 19 листопада 2009 р. – Особистий архів О. Майчика.
2. Майчик Т. Передмова / Т. Майчик. // Збірка вокально-хорових творів та романсів на слова Богдана-Ігоря Антонича до 95-річчя з дня народження Б.-І. Антонича. – Львів: Край, 2004. – С. 6-8.
3. Майчик Т. Передмова / Т. Майчик // Іван Майчик. Хорові твори та романси на слова Тараса Шевченка. – Львів, 1987. – С. 3-5.

УДК 78.451

С. І. ПАЛАМАР

СПІВПРАЦЯ З КОНЦЕРТМЕЙСТЕРОМ ЯК ДОМІНАНТНИЙ ЕТАП НА ШЛЯХУ ПІДГОТОВКИ ВОКАЛИСТА ДО КОНЦЕРТНОГО ВИСТУПУ

У статті проаналізовано співпрацю вокаліста з піаністом-концертмейстером як етап взаємодії, що поєднують у собі механізми створення спільного виконавського образу.

Ключові слова: *піаніст-концертмейстер, механізми створення спільного виконавського образу, психологічне зближення.*

С. И. ПАЛАМАР

СОТРУДНИЧЕСТВО С КОНЦЕРТМЕЙСТЕРОМ КАК ДОМИНАНТНЫЙ ЭТАП НА ПУТИ ПОДГОТОВКИ ВОКАЛИСТА К КОНЦЕРТНОМУ ВЫСТУПЛЕНИЮ

В статье детально проанализировано сотрудничество вокалиста с пианистом-концертмейстером как этап «работы во взаимодействии», на котором срабатывают механизмы создания совместного исполнительского образа произведения.

Ключевые слова: *пианист-концертмейстер, механизмы создания совместного исполнительского образа, психологическое сближение.*